PÉLADAN

LES IDÉES ET LES FORMES

ORIGINE ET ESTHÉTIQUE de la TRAGÉDIE

PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT et Cie
53, RUE SAINT-ANDRÉ DES-ARTS, 53

1904

ORIGINE ET ESTHÉTIQUE

DE LA TRAGÉDIE

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norwège et le Danemark.

PETITE COLLECTION « SCRIPTA BREVIA »

PELADAN

Origine et Esthétique de la Tragédie

PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT et Cie
53, Rue St-André-des-Arts, 53
1905

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

La Décadence latine (Ethopée)

I. LE VICE SUPRÊME (1884).
II. CURIEUSE (1885).
III. L'INITIATION SENTIMENTALE (1886).
IV. A CŒUR PERDU (1887).
V. ISTAR (1888).
VI. LA VICTOIRE DU MARI (1889).
VII. CŒUR EN PEINE (1890).
VIII. L'ANDROGYNE (1891).
IX. LA GYNANDRE (1892).
X LE PANTHÉE (1893).
XI. TYPHONIA (1894).
XII. LE DERNIER BOURBON (1895).
XIII. FINIS LATINORUM (1898).
XIV. LA VERTU SUPRÊME (1900).
XV. « PEREAT ! » (1901).
XVI. MODESTIE ET VANITÉ (1902).

XVII. PÈRÉGRINE ET PÉRÉGRIN (1904).

XVIII. LA RONDACHE (1905).

Amphithéâtre des sciences mortes

I. COMMENT ON DEVIENT MAGE (éthique), 8°, 1891.
II. COMMENT ON DEVIENT FÉE (érotique), 8°, 1892.
III. COMMENT ON DEVIENT ARTISTE (esthétique), 8°, 1894.
IV. LE LIVRE DU SCEPTRE (politique), 8°, 1895.
V. L'OCCULTE CATHOLIQUE (mystique), 8°, 1898.
VI. TRAITÉ DES ANTINOMIES (métaphisiques), 8°, 1901.
VII. LA SCIENCE DE L'AMOUR (en préparation).

Les Idées et les Formes

LA TERRE DU SPHINX (Egypte), 1900.
LA TERRE DU CHRIST (Palestine), 1901.
LA TERRE D'ORPHÉE (Grèce) (sous presse).

La Décadence esthétique

(*Les XXV ouvrages antérieurs de cette série sont épuisés*)

L'ART OCHLOCRATIQUE, in-8°, 1888.
L'ART IDÉALISTE ET MYSTIQUE, in-8°, 1894.
LE THÉATRE DE WAGNER (les XII opéras, scène par scène), 1895.
LA RÉPONSE A TOLSTOÏ, in-18, 1898.

INTRODUCTION à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance, avec reproduction de leurs chefs-d'œuvre et pinacographie spéciale, in-4°, format de Charles Blanc : *L'Orcagna* et l'*Angelico*.
LES XI CHAPITRES MYSTÉRIEUX DU SEPHER BERESCHIT, 1894.
LA SCIENCE, LA RELIGION ET LA CONSCIENCE, 1893.
LE PROCHAIN CONCLAVE (instructions aux cardinaux), 1898.
SUPPLIQUE AU PAPE POUR LE DIVORCE, 1904.
LA DERNIÈRE LEÇON DE LÉONARD DE VINCI, 1904.

THÉATRE

Il a été représenté :

LE FILS DES ÉTOILES, comédie lyrique en 3 actes, actes, le 19 mars 1891, aux soirées de la Rose + Croix, et le Dimanche et le lundi de Pâques 1893, au Palais du Champ-de-Mars.

BABYLONE, tragédie en 4 actes, les 11, 12, 15, 17 et 19 mars 1893, au Palais du Champ-de-Mars ; le 28 mai 1894, au théâtre de l'Ambigu et le 30 mai au théâtre du Parc, à Bruxelles. Elle a été donnée par Lady Caithness, duchesse de Pomar, en sa *sa salle des fêtes,* le 5 juillet 1894.

ŒDIPE ET LE SPHINX, tragédie en trois actes, le 1er août 1903, au théâtre antique d'Orange.

SÉMIRAMIS, tragédie en 4 actes, *le 24 juillet 1904, à l'amphithéâtre antique de Nîmes* sous les auspices du Syndicat d'initiative des inté-

rêts régionaux du Gard, par les artistes de la Comédie Française et de l'Odéon.

THÉATRE PUBLIÉ

LE PRINCE DE BYZANCE, 1893, *épuisé*.
LE FILS DES ÉTOILES, 1894, *épuisé*.
BABYLONE, 1895, *épuisé*.
LA PROMÉTHÉÏDE, 1896.
ŒDIPE ET LE SPHINX, 1893, *Mercure de France*.
SÉMIRAMIS 1904, *Mercure de France*.

EN PRÉPARATION

Tragédies: ORPHÉE, en cinq actes.
ANDROMÈDE, en trois actes.

Drames: LE MISTÈRE DU GRAAL.
LE MYSTÈRE DE ROSE + CROIX.
MALATESTA ET ISOTTA.
CAGLISTRO.

ORIGINE ET ESTHÉTIQUE DE LA TRAGÉDIE

I

LE MYSTÈRE D'ÉLEUSIS

Nous avons tous été élevés dans l'admiration de la philosophie grecque et simultanément dans le mépris de la religion polythéiste. Ce besoin d'antithèse, qui nous a habitués à ne comprendre une notion que par la notion contraire, se montre dans le perpétuel parallélisme, établi depuis vingt siècles, entre le monothéisme et le monde païen. Aujourd'hui, on se

demande si la doctrine d'un Platon n'a pas une origine sacerdotale? On s'est rendu compte qu'une cérébralité constitue un prisme colorant, que la Vérité comme la lumière rencontre des opacités plus ou moins épaisses et qu'il faut prendre une doctrine à divers étages spirituels pour la bien juger. La mythologie de Chompré et des écoles représente le fatras superstitieux le plus incohéqui soit. Ce que les Grecs appelaient mystères renferme peut-être des idées plus importantes que ne suppose M. Foucard. Sans remonter jusqu'à Eumolpe, d'une date incertaine, nous possédons la liste des dadouques depuis 485 avant J.-C. jusqu'au passage Alaric, à la fin du IVe siècle. *Lefsina* est le nom actuel de ce nombril du monde attique et, malgré soit on se souvient du mélancolique vers d'Hugo :

Cérigo, qui fut jadis Cythère.

Éleusis n'est plus qu'un paysage. De ce théâtre religieux il ne reste que

les dessous. L'enceinte mystique, incendiée pendant les guerres médiques et reconstruite par Iktinos, l'architecte du Parthénon, n'offre que des substructions sans aspect plastique. Il faut fouler le sol de Sparte pour contempler une désolation semblable: l'extrême subtilité et l'extrême brutalité ont disparu radicalement, l'une s'est évaporée pour ainsi dire et l'autre a subi le sort justicier de son réalisme.

On ferait un beau tableau d'un 15 septembre (boédromion) athénien. Le cortège se forme qui doit parcourir les cents stades (près de quatre lieues de route) entre la métropole politique et la métropole religieuse. Ce pèlerinage national durera neuf jours. Le premier est celui du rassemblement (argumé); le second s'appelait « à l'eau les initiés »; au troisième, on faisait les offrandes d'orge. Ensuite avait lieu la procession de la corbeille pleine de fruits, au cri de « Salut, Déméter! » Le cinquième jour ou jour des torches, la

cérémonie se faisait le soir. Le lendemain, la statue de Bacckos, fils de Zeus et de Coré partait du Céramique, au milieu d'un cortège qui chantait couronné de myrte : elle s'arrêtait devant le figuier sacré et sur le pont de Céphise, et enfin pénétrait à Éleusis par une entrée spéciale. On donnait le septième jour à des jeux et le huitième aux petits mystères pour ceux qui n'étaient pas encore initiés.

Le myste (voilé) est celui qui sait se racheter du phénomène extérieur et l'épopte (voyant) est cet autre initié parvenu à la conscience du phénomène intérieur.

Nous voyons le myste tremper ses mains dans l'eau bénite et venir en face du hiérophante qui lui lit un texte gravé sur pierre. Il doit être important puisqu'on menace de mort le divulgateur. Quant aux représentations sacrées d'où l'art de la tragédie est sorti, nous ne pouvons pas les décrire, sans les inventer. En réunissant l'opéra et la tragédie dans

le cadre d'une cérémonie catholique, nous obtenons l'image approximative de ce spectacle inoubliable, qui fut certainement le chef-d'œuvre du génie sacerdotal.

Pour quelques-uns, Perséphoné n'est que le grain de blé enseveli sous la terre (chez Pluton) une partie de l'année.

Le myste se serait cru à bon droit mystifié, si le hiérophante ne lui avait révélé que cela. Déméter ne saurait être la Cérès romaine, son nom de Terre-Mère indique un sens métaphysique puisqu'on pourrait le traduire excellemment par « Notre-Dame ». Le caractère douloureux de ce mythe tranche singulièrement sur l'ensemble des concepts helléniques. Déméter s'appelle la Douloureuse, notre « Mater Dolorosa » c'est le vrai visage de Dyonisos ; et par ce seul fait, nous touchons à la plus secrète doctrine d'Ionie. L'homme possède trois certitudes, la naissance, la maladie ou vieillesse et la mort. Elles sont épouvantables et ceux qui

les regardèrent en face renoncèrent à la vie et aux rites de la vie, comme le Boudha.

Leconte de Lisle et Nietzche, esprits différents, ont été semblablement affectés par la Déméter chrétienne, ils l'ont attaqué comme une ennemie de l'humanité, parce qu'Eleusis n'existe plus et que Rome renonce à faire des époptes.

Dyonisos donne matériellement le vin, moralement il inspire l'enthousiasme, l'ivresse morale qui surmonte les réalités, et dresse la figure de l'espoir auprès du berceau et auprès de la tombe.

Isocrate le vieux a dit : « Nous devons à Déméter les fruits dont nous pouvons nous nourrir comme les bêtes et l'initiation qui nous communique les plus douces espérances. »

Perséphone, c'est l'âme qui a goûté à la grenade fatale et qui doit descendre dans l'Hadès pour renaître. Le mystère d'Eleusis consistait en une théorie du devenir. Au lieu

de s'abandonner à cette fatalité qui plane sur le héros antique, l'initié possesseur des lois providentielles s'efforçait de leur obéir et de devancer les arrêts du sort, en substituant aux ordinaires attractions celle de l'au-delà.

Projeter son espérance hors du champ limité de la vie et opposer aux contradictions contingentes une affirmation purement spirituelle, c'est s'affranchir globalement de la plupart des maux.

Renoncer a toujours été le verbe des esprits supérieurs : mais nul ne renonce à un bien très prochain sans en concevoir un autre plus souhaitable encore.

On ne conteste plus l'origine sacrée et Eleusinienne du théâtre : le drame fut d'abord une représentation dogmatique ; nous en avons trois preuves : le *Prométhée*, les *Euménides* et l'*Œdipe à Colone*. Eschyle nous révéle une page suréminente de l'évolution humaine qui porte l'effigie de Lucifer dans la ver-

sion chrétienne : il donne aussi dans l'*Orestie* la théorie de la purification. Sophocle nous fait assister à la mort du juste et certainement ce que le hiérophante lisait au récipiendaire sur les tables de pierre explipliquait l'étrange dénouement du bois des Eumenides.

L'Hadès était le thème de l'initiation. Dès que le fidèle devient fervent, il s'inquiète de la mort et de son lendemain. Nous trouvons des peintures précises de l'enfer grec et de ses supplices : le tonneau des Danaïdes, la roue d'Ixion, le rocher de Sisyphe, la faim de Tantale. On se figure bien les bords du Styx. L'Elysée échappe à notre imagination : l'Odyssée peint une Tempé, à la température égale, un délicieux climat. « Là, dit Protée, des jours heureux sont accordés aux humains.» Cette assertion, calme et froide, légitime la sentence d'Euripide : « la pire existence est préférable a la mort la plus glorieuse. »

Socrate ne parle d'immortalité

qu'au moment de boire la ciguë et nul ne peut dire si la doctrine de la résurrection était répandue en Grèce. Eleusis l'enseignait à peu près telle que nous la connaissons, mais il la démontrait mieux que nous ; car appliqués à la seule étude de l'âme, les Eumolpides savaient incomparablement ses besoins et le meilleur mode pour les satisfaire.

On se trouve, en sortant du labyrinthe des recherches, devant une notion connue et commune. Les problèmes de l'âme ont toujours été les mêmes : cela se voit par l'œuvre des poètes. Les plus anciens gardent l'excellence et ce qu'on appelle progrès dans les arts n'existe pas pour l'expression lyrique des sentiments. Ni les religions, ni les philosophies ne présentent des différences considérables d'un cycle à l'autre. On les voit développer exagérément un aspect de la pensée et on ne retient que ce caractère parce qu'il favorise la mémoire.

A regarder jusqu'aux couches pro-

fondes de la croyance, on découvre à l'état latent des principes universels. Déméter et Dyonisos incarnent l'énigme de la vie. Nous gémissons avec l'une, mais nous espérons avec l'autre. Qui donc supporterait une existence où, même sans malheur, demain serait identique à aujourd'hui, d'une identité entière ? Notre vie organique s'opère par la satisfaction de l'appétit et son retour; ainsi notre vie morale consiste en une succession de désirs satisfaits ou non, mais qui colorent les heures.

Demain est une création de notre cerveau, ce terme, qui signifie nos ambitions, qui titre nos efforts, ne vaut que comme hypothèse et il suffit à nous faire accepter le présent. Le masque rayonnant et consolateur de Dyonisos se substitue sans cesse à celui déplorable de Déméter. L'église grecque — Eleusis était cela — enseignait une théorie du lendemain appliquée à tous nos jours et non à un seul. En cela, elle rendait doctrinal un mouvement

inné de notre nature. Au lieu de se proposer un espoir médiocre et momentané, l'initié envisageait le lendemain indéfini ou devenir.

Il ne s'agit pas ici d'aborder la critique du spiritualisme, mais seulement de saisir le vrai sens de l'initiation antique.

Quelqu'un a dit : « La maladie est une fonction ». Ou pourrait appliquer cette formule à la douleur morale. Toutefois la maladie agit comme une façon de mort sur la matière, tandis que l'âme, par sa nature, ne se décompose pas dans la souffrance qui est pour elle un mode évolutif.

Tannhauser aimé de Vénus aspire à la souffrance. Son âme ardente s'évade du domaine voluptueux comme du pire supplice. Ainsi l'orgie Dyonisiaque fatiguait l'individu et le disposait à une recherche héroïque. Lorsque le minnesinger s'écrie : « Ma foi n'est qu'en Marie ! » il a vu le pâle visage de Déméter et désormais il aime la douleur, par le

pressentiment de ce qu'elle contient.

Il n'y a point d'autres psychologues que les poètes. Ils voient en eux-mêmes l'humanité et, sous la pompe et la vivacité des images, leur vision constitue un déterminisme véritable. Malheureusement notre cérébralité ne sait pas lire simultanément les deux portées de l'art : nous nous abandonnons au plaisir esthétique ou nous nous appliquons à l'aride méditation, incapables d'unir l'impression pathétique au travail métaphysique. Or, le génie est celui qui habille d'images ses idées et qui fait de la science de l'âme un spectacle. Antigone, en violant la loi édictée par Créon, en invoque « une autre qui n'est pas écrite mais qui est immuable ». Pourquoi le sacerdoce grec réservait-il à l'initiation la doctrine du devenir ? Craignait-il de voir la masse déserter l'activité sociale et se consacrer au salut au lieu de se dévouer à la cité ? Voulait-il, en maintenant l'imagination dans le cadre

national, obtenir du citoyen un enthousiasme que le fidèle tranporte hors du temps et du lieu ?

L'immortalité du grec est celle qu'on acquiert comme patriote et que décerne le suffrage des concitoyens.

En fermant les yeux au monde extérieur, en se voilant la vue, le récipiendaire s'isolait des institutions et du mouvement ethnique. Même en tenant compte de l'exaltation du néophyte, Polyeucte montre quels effets produit dans une âme l'amour divin, éteignant les autres sentiments et jusqu'au goût pour la vie. L'initiation commande le respect du culte public et l'obéissance aux lois, mais elle détruit l'activité civique. Un idéal incomparablement élevé se substitue à l'étroite notion du patriote. Les actes seraient-ils irréprochables et conformes au bien public, le cœur du mystique ne supporte plus l'étroite enceinte du rempart, il s'élève au-dessus de l'Acro-

pole, vers ce ciel qui sera la patrie éternelle.

Mourir, helléniquement, c'est descendre sous la terre, dans l'ombre peuplée par les ombres. Les Champs-Elyséens correspondent seulement à nos limbes. Voilà pourquoi aucun personnage grec ne déteste la vie en soi et ne parle de l'immortalité comme d'un bonheur préférable.

Que voyait donc l'épopte (voyant) en son état d'*autopsie* ? Ce que Socrate affirmait quand il fit sa dernière recommandation de sacrifier un coq à Esculape Il était au huitième jour de la grande initiation avec la mort pour hièrophante.

Le christianisme s'est confondu trop tôt avec l'Empire et de cette confusion sortit le césarisme spirituel, qui disputa l'Occident à l'Empereur lui-même. Ce fait spécial à notre histoire rend difficile la conception d'un clergé aussi patriote, aussi social que le sacerdoce grec qui renonce à promulguer les vérités lorsqu'elles peuvent appauvrir l'âme

nationale et détourner sa force.

L'idée d'égalité, si récente qu'on la chercherait vainement avant le XVIIIe siècle, contredit trop à la science pour paraître dans l'entendement hellénique. On fonda des mystères pour satisfaire l'exception. L'ésotérisme sera toujours le meilleur procédé contre l'hérésie, il contente l'individu et le décide à ne point troubler l'ordre établi. Si on veut pénétrer le secret de l'Hellade, on considèrera d'une manière parallèle, le courant Dyonisiaque et l'Eleusinien et réunissant par analogie des contraires, la douleur de Déméter et la joie de Dyonisos, on verra leur confluent. A un point indéterminable mais positif, Déméter chante le Péan et Dyonisos le thrène: ce sont vraiment deux masques pour une seule face.

L'antique doctrine ne procédait pas seulement par images dramatiques, elle formulait ses plus hautes notions sous des traits sentimentaux. Habitués à la sécheresse des

formules métaphysiques, nous regardons les anciens systèmes comme s'ils étaient des images. L'illustration nous séduit, nous n'entendons pas la métaphysique exprimée théâtralement et plastiquement. Ce qui n'est point pédant ne saurait paraître savant ; l'effet d'ennui nous semble la marque de toute profondeur.

Déméter et Bacckos sont simplement le manger et le boire, disent certains. Sans doute : mais le pain correspond à la nécessité et le vin au plaisir. L'un symbolise le besoin et l'autre l'exaltation.

Si nous montions ainsi une gamme analogique, nous arriverions aux expressions mystiques. Que se produit-il chez l'épopte ou saint de notre ère : ne s'afflige-t-il pas de ce qui fait la joie du profane ; ne se réjouit-il pas de ce qui épouvante ce même profane ? Naturellement l'homme déteste la solitude, et voilà les anachorètes et les ermites. L'homme redoute la privation et toute atteinte à sa chair, et voici des êtres qui se

mortifient et se martyrisent : ils pleurent comme Déméter et ils adorent leur peine ; ils ne peuvent ni ne veulent être consolés que par la mort : l'âme de Déméter et l'âme de Bacckos les possède ensemble. On appellera cet état l'ivresse ou la folie de la croix : Sainte-Thérèse dira qu'elle meurt de ne pas mourir. A ce spectacle extraordinaire et qui s'accompagne souvent de circonstances miraculeuses, quelle explication donnerons-nous ? Celle du hiérophante d'Eleusis.

L'homme peut, en contradiction avec les lois ordinaires de l'instinctivité, recréer sa sensibilité, c'est-à-dire confondre la réalité du plaisir et de la peine par une opération intérieure. La recréation de la sensibilité est le grand phénomène de l'individualisme et aussi la preuve positive de l'immortalité.

Les passions du théâtre, qui sont toutes des Euménides, représentent l'humanité sérielle : colère d'Œdipe, d'Ajax, de Créon, d'Hercule, de Phi-

loctète ; désespoir d'Ajax, d'Hémon, d'Hécube ou de Prométhée ; ces lamentables tableaux semblent faits pour rejeter beaucoup d'âmes vers le plan mystique. Toujours éblouis par la beauté de la forme, au point de croire que les anciens faisaient de l'art pour l'art et ne se proposaient qu'un résultat exclusivement plastique, nous ne remarquons pas assez le pessimisme de la tragédie. « Ne proclamez le bonheur de personne avant sa mort » est le dernier mot d'*Œdipe-Roi*.

Les fables qui comportent des dieux comme personnages finissent dans l'apaisement : Prométhée est délivré, Oreste est pardonné. Partout ailleurs, les catastrophes s'accumulent sans répit. La fatalité, qu'on s'obstine à voir comme un *Deus ex machina* et dont on fait l'invisible et suprême personnage, le mauvais Ange, n'existe que dans le cœur des individus. Le jeu des passions amène naturellement tout ce qu'on attribue aux Dieux, par mora-

lité officielle.

Un enchaînement rigoureux nécessite chaque dénouement ; ce naturalisme va si loin que tout héros appartient à l'un des quatre tempéraments hipocratiques. Pour le spectateur ordinaire, l'effet animique se bornait à des fermes propos de modération et de sagesse. Il savourait cette joie peinte par le poète Lucrèce de contempler les tempêtes passionnelles en jouissant de sa paix de citoyen honnête et obscur.

D'autres plus vibrants ou plus réfléchis ne se contentaient pas de la doctrine courante et demandaient à l'ésotérisme une consolation ou un éclaircissement. On interrogeait d'abord Dyonisos, dieu du vin et de toutes les ivresses : beaucoup ne dépassaient pas ce degré d'évolution. Eschyle, accusé d'avoir révélé les mystères, se justifie en prouvant qu'il n'est que Dyonisien. Ceux qui avaient plus de curiosité allaient à Éleusis.

Si nous supposons que le théâtre

de Dyonisos n'est que la chaire où l'initiation parle à la foule et invite l'exception à participer aux plus hautes vérités, quelle estime nous devons faire d'une doctrine qui emploie une parade aussi sublime pour recruter ses fidèles ! Vraiment les missions actuelles offrent à la sensibilité une bien faible pâture, et nos clergés si paresseux devraient moins mépriser et étudier plutôt leurs prédécesseurs de l'Attique.

Littré définit le mysticisme, une croyance qui admet des communications secrètes entre l'homme et la divinité. Cela manque d'exactitude. Le mysticisme est toute croyance qui affranchit l'individu du déterminisme sériel : autrement, le mysticisme consiste à contredire en quelque point à l'expérience générale. Le mot continue aujourd'hui à désigner à peu près la même chose : et tout phénomène d'individualisme est un phénomène de mysticité.

L'Antiquité parfaitement sage n'émancipait que l'individu et par

degrés : dès lors, à côté de la caste sociale et de fait, il existait une caste morale qui maintenait une unité véritable, malgré le développement personnel.

S'il fallait légitimer par des juxtapositions de textes l'ésotérisme grec, un volume suffirait mal. La forme de l'essai ne permet que la présentation d'une idée. Le Janus d'Axel dit excellemment : « Je n'instruis pas, j'éveille ! » Le fils de l'accoucheuse ne nommait pas autrement son rôle d'excitateur des consciences.

Le mystère d'Éleusis, dégagé des splendeurs d'une liturgie esthétique, se réduit à une proposition assez simple comme énoncé et d'une valeur incalculable, si on l'applique à la vie morale. Le devenir heureux est un accroissement de la conscience ; il aboutit à la personnalité éternelle.

Cette promesse de la permanence du Moi, à travers les étapes évolutives de la survie, atteint le plus haut prix que l'homme puisse con-

voiter. Être éternellement soi ; voilà ce que l'épopte se proposait. Peu d'esprits soutiendraient sans trouble cette éblouissante perspective : l'idée de repos inspirée par le poids de la vie l'emporte même dans les rituels spiritualistes sur celle d'immortalité. L'initiation s'efforçait de révéler aux plus dignes l'orientation véritable, afin qu'ils n'épuisassent point les forces animiques aux œuvres d'ici-bas.

Celui qui relira les tragiques avec la préoccupation de retrouver la pensée d'Éleusis sur la scène de Dyonisos, découvrira que l'âme humaine, identique en ses besoins aux différents cycles, n'a jamais cessé de se nourrir des mêmes éléments et qu'ils tirent leur essence de la nécessité.

Le génie grec nous montre, dans toutes les activités, l'individualisme cultivé, c'est-à-dire élaboré suivant une méthode ; le génie moderne manifeste, et manifestera chaque jour davantage, l'individualisme sau-

vage ou spontané, c'est-à-dire sans méthode.

La Bibliothèque, véritable Babel, ne tiendra jamais la place d'Éleusis. Chacun devra désormais être son hiérophante et faire son autopsie sans autre secours que l'incertaine intuition.

N'est-il pas étrange, que par le cours des choses, l'intelligence occidentale propose encore comme dernier terme de perfection, celui même qui constituait le grand mystère de l'Ionie ?

II

LA RELIGION ET LE THÉATRE

Lorsque Platon appelait la constitution athénienne « une théâtrocratie » il faisait plus que de lancer un trait spirituel sur « les auditeurs d'actions et contemplateurs de discours », il révélait l'origine sacrée de la tragédie. Beaucoup de bons esprits s'irritent de l'importance actuelle des gens et des choses du théâtre. Ils n'ont pas tort, car Susarion le Mégarien triomphe à la place de Thespis et nous célébrons les rites du Bacchus romain au lieu des mystères de Dyonisos. Quelle que soit la décadence de cet art, il mérite qu'on l'étudie comme l'expression la plus haute de notre race, et le rite suprême de la civilisation aryenne.

Dans le magnifique ouvrage de la Commission d'Egypte, les plus anciens temples du Nil paraissent ptolémaïques, tellement le dessinateur obéit à ses habitudes classiques : on découvre du Vitruve, voire du Palladio, à Louqsor. La culture occidentale commence à découvrir l'hellénisme. Il n'y a pas longtemps, elle tenait compte de Sénèque le tragique et nommait Voltaire après Corneille et Racine. L'étymologie, qui nous ramène à l'origine d'une idée, brise nos poncifs actuels et permet au passé d'apparaître, obscur encore mais réel, authentique. Entre le chant du bouc du VIIe siècle avant Jésus-Christ et *Cinna* par exemple, il y a vraiment un abîme ; et le premier qui l'ait mesuré est ce fameux Nietzsche qui mérite, autant par sa puissance cérébrale que par son étrangeté, de partager avec Paracelse l'épithète de docteur illuminé. L'*Origine de la tragédie*, que nous pouvons lire en français, grâce M. Albert, projette une clarté imprévue sur la

naissance du drame. « L'évolution de l'art est le résultat de l'esprit apollonien et de l'esprit dionysien. » Cette formule restera, épigraphe nécessaire de cet ordre d'idées: mais il s'en faut que la définition de ces esprits soit rigoureuse et que la part dyonisiaque se trouve dans la musique. En outre, le dithyrambe (ce mot signifie deux fois né, *alias* initié) n'a pas jailli de l'instinctivité : c'est au contraire l'expression de la plus haute conscience. Aux périodes primitives la religion est l'arche ; tout ce que nous voyons paraître dans les arts ou les mœurs sort du temple, unique source du génie ethnique. Les premiers chapitres de la Genèse forment le scénario d'une féerie pédagogique qui servait à l'éducation sacerdotale. Il n'y eut jamais de religion sans mystère, ni de mystères sans mystes. Le plus ancien des théâtres se dressa dans une crypte, inventé par ceux-là dont la domination ne pouvait s'affirmer sans tenir en haleine la sensibilité d'une race.

Cet art scénique qui les synthétise tous, devenu pour le clergé actuel l'antichambre de l'enfer, naquit au foyer le plus intime de la puissance théocratique. En lisant les anciens, on découvre une machinerie et des trucs qui feraient envie à nos scènes. La profération des oracles, l'apparition des défunts, cérémonies canoniques, nécessitaient une habileté extrême. Les cinquante Erynnies d'Eschyle surgissent de l'ombre des hypogées, comme le fantôme de Clytemnestre Hérodote raconte que les envoyés de Périandre virent par deux fois le fantôme de Mélisse au temple de Thesprotie. Aux petits mystères d'Eleusis on montrait Charon et sa barque, des serpents, des monstres et aussi, comme il est dit dans Aristophane : « La lumière la plus pure, des bosquets de myrte; des chœurs bienheureux d'hommes et de femmes. » Strabon compare le temple d'Eleusis à un théâtre.

D'autres circonstances témoignent encore que l'art sacerdotal englobait

tous les autres; Solon veut s'opposer aux audaces de Thespis; à Sparte, on cloue au pilori la lyre de Terpandre coupable de porter une corde nouvelle; Lucien nous dit qu'Orphée et Musée défendirent d'expliquer les choses saintes sans la danse et le rythme: enfin Platon veut des lois pour régler les chants et les danses et qu'il ne soit pas permis de chanter ou de danser autrement.

L'homme vraiment familier avec l'antiquité ne sourit ni ne s'indigne; il admirera plutôt ces hiérophantes inspirés qui inventèrent tous les modes du plaisir esthétique, unissant la violence de l'instinct à la pureté de l'idée. D'abord sublimes inventeurs, les prêtres devinrent des politiciens. Les arts de l'enthousiasme, ils les employèrent à régner, et l'histoire de l'art énumère surtout les étapes de sa laïcisation, pour parler le langage contemporain,

Nous possédons des centaines de pièces hindoues d'un charme analogue aux parties sentimentales et féé-

riques de Shakespeare. Kalidasa, Barabhuti, Cudraka, Harsa sont de beaux poètes. M. Marius Fontanes, assure qu'un chœur dialogué soutenait le drame et que le sujet s'appuyait de « groupes plastiques. » Le Brahmanisme et le Boudhisme durent sanctifier le théâtre qu'ils ne pouvaient renverser, comme Apollon et Dyonisos étaient déjà associés à Delphes, au temps des Pisistratides.

Bacchus inconnu à Homère n'est d'abord qu'un démon, un héros. Les Bacchantes d'Euripide nous racontent comment le roi Pentheus' qui voulut s'opposer à l'établissement du nouveau culte, fut mis en pièce par sa propre mère Agavé. Le Dieu récent n'est pas fils de Thémis ou de Gaïa comme le Titan sublime, mais de Zeus et d'une princesse de Thèbes : cela signifie que l'émancipation dyonisiaque fut conçue au sein de la religion même. Dans cet amour, Zeus apparaît glorieux et terrible avec sa foudre. Sémèle meurt, l'Olympien sauve l'enfant et l'enferme dans sa

cuisse, ce dont le faubourien se souvient lorsqu'il dit à son compère : « Tu n'es pas sorti de la cuisse de Jupiter. » Ce séjour dans la jambe divine explique le nom de l'hymne de bacchique, le dithyrambe (passé par deux portes ou né en deux fois). Nous sommes ici en présence d'un schisme qui fut conjuré fort habilement par l'admission de la doctrine dissidente. Avant de la caractériser, il faut établir l'origine sacrée de la tragédie et qu'elle représente au moins, sous Eschyle et Sophocle, le rite admirable d'une secte, la cérémonie d'un credo encore obscur pour nous.

Elevés dans le goût de l'orthodoxie, formés par un clergé qui mit toujours l'immobilité de la doctrine au-dessus de tout, avec quelle difficulté nous envisageons le mouvement incessant du mythe indien ou ionien ! Simplificateurs entêtés, nous méprisons cette végétation sacrée qui ne touche pas aux mœurs, ces rêves autour du divin qui enivraient nos

ancêtres. Echappons-nous aux modalités successives de la foi ? Les dévotions, cette partie populaire et instinctive de la religion, défient le pouvoir sacerdotal. Il peut les utiliser et en prendre la tête, jamais il ne les détermine.

Au théâtre de Dyonisos, à Athènes, le siège du centre, au premier rang, porte sur le rebord la mention de son titulaire, le prêtre de Dionysos Eleuthéréen. A droite de celui-ci, siégeait l'exégète des oracles Pythiens ; puis le pontife de Zeus, protecteur d'Athènes. Ces témoignages épigraphiques effacent la vignette traditionnelle représentant des vignerons en fête exhalant leur ivresse en chansons et trémoussements. Le chariot de Thespis portait tout autre chose que de l'ébriété rustique. Ne prenons pas des masques satiriques pour des images, quand il s'agit surtout des inventeurs du masque !

L'hymne partout a été la forme primitive de la poésie; il eut donc le prêtre pour auteur. On fait honneur

à Thespis d'avoir créé le coryphée qui répondait aux questions du chœur et se tenait près de l'autel des parfums ou thymélé. Le dialogue constitue la forme dramatique : on le voit dans les *Suppliantes* où, sauf une scène, un seul acteur s'entretient avec les filles de Danaüs. Aucun dithyrambe n'est venu jusqu'à nous, et si Pindare nous initie à la métrique spéciale qui le régissait, métrique sans mètre appréciable, le caractère de ce chant d'initiation reste mystérieux. Il était écrit par dedans et par dehors et présentait un double sens, ésotérique et exotérique.

La première fois que le théâtre abandonna la légende de Bacchus, les assistants protestèrent ; leur question est devenue proverbiale. « Quel rapport cela a-t-il avec Bacchus ? » Euripide manifesta l'evolution rationnaliste qui fit écho à la parole de Socrate : chez lui la tradition ne fournit plus que des formes expressives et les dieux, au lieu de venir dénouer la fable, paraissent sous les traits

d'un acteur-prologue.

Il y avait une telle identité, entre les mystères bacchiques et ceux d'Eleusis, qu'Eschyle fut accusé d'avoir révélé la doctrine secrète, dans des pièces malheureusement perdues, les *Sagittaires*, les *Prêtres*, *Sisyphe*, *Iphigénie* et *Œdipe*; il se justifia en prouvant qu'il était consacré à Bacchus et non pas initié aux secrets de Cérès.

Le Promethée enchaîné nous livrerait quelques-unes des conceptions dyonisiaques, si nous traduisions les symboles anciens par des analogues modernes. La douleur y apparaît la loi même de l'évolution. Le Titan peut ravir le feu aux immortels pour en doter les éphémères, mais il assumera dès lors les siècles de tâtonnements et d'angoisse qui incombaient à l'humanité. Zeus, principe conservateur et premier ministre du Destin, serait odieux s'il était libre. Nietzsche s'extasie sur « l'idée sublime du péché efficace »; il identifie Ève l'inconsciente à Promethée le prévoyant et

traduit le mythe « par la nécessité du crime imposée à l'individu qui veut s'élever jusqu'au Titan ». La pensée dyonisiaque est plus profonde : l'individu qui s'affranchit de la loi d'espèce sauve le collectif, en se sacrifiant. Selon la Norme, le feu devait un jour descendre de l'empyrée pour le bien de l'homme ; ce jour lointain, Promethée le devance ; son délit ne consiste pas dans l'acte même, mais dans l'heure. Les émancipateurs agissent avec violence ; l'abolition trop brusque de l'esclavage met tout en péril dans un pays et surtout les esclaves.

L'Allemand, par contre, a bien dit en considérant Promethée, Œdipe, les héros enfin, comme les masques de Dyonisos, unique protagoniste du théâtre. Chez les Hellènes, les conflits religieux se produisaient dans le temple. On évitait à tout prix de dresser autel contre autel ; schismes et hérésies se mouvaient à l'ombre du temple parfois étouffés, souvent acceptés par l'orthodoxie. A ce prix,

on conserva la paix religieuse. Les croyances païennes formées d'allégories trancendentales et au même titre de puériles superstitions devaient répugner à beaucoup comme elles nous répugnent : l'initiation vint satisfaire ces mécontents de la crédibilité et comme toute foi est prosélytiste et veut se répandre, le théâtre devint le rite et la publique exhortation de la nouvelle doctrine. Les dieux d'Homère, puissants monarques, se passionnent pour les débats de leurs vassaux terrestres, interviennent sans justice et luttent entre eux selon des prédilections singulières et parfois fantasques ; les dieux d'Eschyle se montrent en vrais recteurs de l'homme. La tragédie sacrée commence au sommet du Caucase et finit dans le bois des Euménides. Un démon vainqueur des grands dieux, un homme vainqueur de la fatalité, de cette ananké antérieure et supérieure aux Olympiens, telles sont les propositions majeures de la tragédie grecque : véritables prophéties, ora-

cles sublimes annonçant, cinq cents ans à l'avance, la floraison suprême de la conscience aryenne et ce miracle de la sensibilité d'où le Christianisme est sorti.

L'Hellène primitif se trouvait en face de ses Dieux comme un surya ou tchandala devant le brahmane; il s'appelait l'éphémère. Dyonisos révéla l'immortalité de l'homme et ouvrit l'immense horizon du devenir. Lorsque disparaît OEdipe, pourquoi Thésée met-il les mains sur ses yeux, épouvanté devant un spectacle insupportable à regarder? Aucun mortel ne pourrait dire comment le fils de Laïus a quitté ce monde; et pour que l'imagination du spectateur ne s'égare pas à évoquer des souvenirs fabuleux, Sophocle rejette les images connues. OEdipe n'a pas été foudroyé; OEdipe n'a pas été englouti. Les dieux l'ont envoyé chercher ou bien la terre l'a reçu doucement. Il n'y a pas eu d'agonie et il n'est pas mort d'un accident organique. Le messager conclut: « Enfin s'il faut admirer un mor-

tel, c'est celui-là ! » La mort du saint couronne la formidable expiation et manifeste cette théorie de la volonté droite qui illumine les Védas comme la *Baghavad*.

Œdipe à Colonne, représenté quatre ans après la mort de son auteur, doit être considéré comme le testament de l'esprit Dyonisien. Euripide nous représente Heraclès payant l'hospitalité d'Admetos en héros et arrachant Alkestis à la mort. C'est un drame sans portée métaphysique, un conte pathétique où la tradition fournit des circonstances à uue moralité usuelle: on y voit trois bons exemples: le dévouement conjugal, le respect de l'hospitalité, un grand trait de reconnaissance ; rien toutefois dans cette excellente pièce n'instruit le spectateur, ne lui suggère de ces pensées décisives qui haussent un cœur et le purifient. Il y a, chez le troisième tragique, beaucoup de merveilleux, et jamais de mystère. D'après lui, Paris n'amena à Ilion qu'un fantôme, lequel s'évanouit dans

l'air, lorsque Ménélas retrouva dans l'île de Pharos sa véritable épouse refugiée en Egypte, chez le roi Protée. Les grands poètes accomplissent les traditions en dégageant leur signification de la vétusté; ils ne les déforment pas. Aristophane nous avertit qu'Euripide méritait, comme artiste, la même ciguë que but Socrate le dialecticien.

Il nous faut un grand effort pour concevoir la tragédie autrement qu'émotive et esthétique; l'archéologue comme l'exégète hésite à reconnaître les idées sous des formes si belles. Quoi? Cet art incomparable ne se contentait pas d'atteindre la beauté et se proposait encore un autre but! Non seulement le poète tragique parlait religieusement et était écouté de même; mais, par surcroît, il manifestait une doctrine secrète sous des expressions orthodoxes et ainsi donnait satisfaction à la foule et aux artistes? Cette accumulation de volontés différentes, volonté d'art, volonté de dévotion, volonté d'initiation

si idéalement combinées, que le plus routinier des spectateurs ne pouvait se scandaliser, et que le plus sceptique des modernes se croit en présence d'un ouvrage simplement littéraire; cette prodigieuse mixture des lois de l'art, de la religion d'Etat et du plus libre esotérisme; cette triplicité d'éléments confond nos habitudes, désoriente nos notions et, à vrai dire, nous semble invraisemblable. Pour découvrir, sous ses voiles splendides, la doctrine dyonisiaque, on écartera d'abord les vignettes où brillent le thyrse dans des mains frénétiques, et le cortège du Dieu où passent des panthères, et on verra l'identité de la vigne et du soma védique. La caste, véritable dogme social des Indiens en Grèce, fut la base religieuse. Dès lors, le premier pas de l'émancipation proclama l'immortalité de l'homme, et enseigna la loi du devenir. Sous peine de ruiner la morale, il fallait substituer à la fatalité une sanction de justice qui satisfît la conscience.

Pris dans un réseau presque inextricable de lois inconnues, certain seulement de sa naissance et de sa mort, l'homme antique découvrit en même temps que son imperfection sérielle, la puissance de sa volonté opposable aux pires événements. Fils très pieux, OEdipe devient parricide et inceste sans cesser un instant sa piété filiale. En vain, il se couvre de crimes, il ne les a pas voulus, il les déteste, il est donc innocent. Ses actes, et quels actes! l'accusent sans le convaincre: la vertu qu'il a créée en son cœur l'emportera sur le fait réel, car cette vertu intérieure ne cesse à aucun moment; il fuit Corinthe pour rester pur, il fuira Thèbes pour la purifier, et un jour, l'ananké rectrice des grands Dieux cèdera devant une conscience humaine: la mort elle-même, l'immuable mort, changera d'aspect, et n'aura plus de nom, terrassée non sous le poing d'un demi-dieu, mais sous la volonté d'un éphémère!

L'Orestie s'adresse au plus grand

nombre. Le fils d'Agamennon conçoit délibérément et exécute en pleine connaissance le meurtre de Clytemnestre. Celui-là, véritable criminel, poursuivi par ses remords individualisés dans les Erynnies, doit se suicider ou devenir fou. Apollon, le divin médecin, guérira cette âme : le rachat par l'expiation, voilà le second principe Dyonisiaque. Il appartenait à la doctrine sacerdotale, mais cette promulgation éclatante émane d'une charité plus tendre que celle de l'âme ecclésiastique. Ainsi, l'homme maître de son devenir, sauve son âme de toute souillure comme OEdipe, ou bien se purifie comme Oreste. Par ces deux certitudes, l'individualisme s'affirme; il possède un mysticisme complet, un ascétisme capable de produire les plus hauts phénomènes de l'âme. L'enthousiasme des Athéniens à la représentation d'*Antigone* ne venait pas, comme on l'a dit, de l'importance des rites funéraires à cette époque, mais de la signification immense de ce conflit; l'opposition

de la loi incarnée en Créon et de la conscience manifestée par la fille d'Œdipe, imitatrice de l'exemple paternel et, comme lui, martyre volontaire de la volonté droite. En face de la légalité religieuse ou politique, Dyonisos dressait un idéal plus haut que l'obéissance, plus digne que la résignation et rendait à l'individu toute la dignité que les dogmes anciens lui avaient enlevée.

Cette considération nous ramène à cette cime où le Titan se débat, menace, prophétise sans jamais faiblir. Ici, nous atteignons le sommet de l'émancipation, l'homme ou du moins un être intermédiaire entre l'Olympe et la terre affranchissant l'espèce.

L'art n'a exprimé plastiquement rien d'aussi audacieux et la réalité historique du Calvaire nous permet de mesurer le génie d'Eschyle et à quel point la prescience des destinées aryennes l'illumina. Sans la certitude philologique, on croirait que le *Prométhée enchaînée* est un prodigieux apocryphe d'un Saint

Denys ou d'un Synésius, composé pour convertir les hellénisants. Le théâtre antique sans doute, prêchait les bonnes mœurs et, en cela il collaborait à l'action sacerdotale; une perpétuelle invocation des Dieux, une importance démesurée attribuée aux oracles, rappellent sans cesse le spectateur à la piété. Mais le poète ayant ainsi satisfait à la religion d'Etat s'adresse à la conscience individuelle et l'excite aux héroïsmes.

Le rationnalisme d'Euripide, ses sentences pleines d'une banale expérience, nous annoncent la déformation de l'esprit dyonisiaque. Au dialogue, entre Admète et Phérès, une traduction littérale donnerait des traits de comédie ; l'échange d'invectives entre le père et le fils ravale ce beau drame à une scène de l'*Avare*.

Deux hommes ont fondé et épuisé la tragédie et, après eux, aucun n'a tenté de rendre au mystère son vêtement tragique. Corneille et Racine ne furent pas des hiérophantes et, de

nos jours le théâtre d'idée ne manifeste qu'une opinion individuelle. L'art des Hellènes ne nous parle plus que la langue des formes ; nous sommes prêts à croire qu'ils furent des esthètes sans souci métaphysique. Admirateurs des religions de l'Inde, nous dédaignons celle de la Grèce. Cependant, entre ce que nous appelons la mythologie et les systèmes de philosophes, il exista une doctrine à la fois religieuse et philosophique qui égale les plus hautes spéculations, du Gange. Celui qui dégagera des quatorze tragédies qui nous restent leurs propositions métaphysiques se trouvera en présence d'une intellectualité splendide, à la fois ailée et raisonnable, illuminée et expérimentale et qui contient les principes mêmes du christianisme. A cette recherche, nos habitudes s'opposent et à chaque pas on craint d'être dupe. Comment le Chant du bouc, même devenu la tragédie de Sophocle a-t-il manifesté la plus lumineuse conception du cerveau hellénique ? Comment cet art

du théâtre qui ne reflète plus que les mœurs et les modes contemporaines, dut-il sa naissance au besoin d'exprimer devant tous, pour quelques-uns, le mystère de notre destinée ? Cela fut : cette affirmation trouvera un jour ses preuves ; et ce que Nietzsche a deviné prendra place plus tard, parmi les truismes universitaires.

III

LA CITÉ ET LE THÉATRE

La tragédie grecque fut un art national, moins par ses fables toutes empruntées aux légendes locales, que par son but avoué. Sur le théâtre de Dyonisos, l'idée de patrie plane sans cesse et le poète s'efforce à exalter l'orgueil athénien, à fortifier le sentiment de la race, à exciter l'amour du sol. Le spectateur sortait de la représentation avec le mépris des autres peuples et la conviction de son aristie. Cette volonté, évidente, systématique, cache un dessein politique ; il y a une conception d'état derrière l'expression lyrique. Ce caractère du théâtre athénien ne peut être négligé, car les trois no-

tions religieuse, sociale et patriotique se mêlaient intimement dans la conscience des fils de Cécrops.

Une œuvre de Corneille, *Polyeucte*; deux de Racine, *Athalie* et *Esther*, ressemblent à la tragédie antique. Elles évoquent nos dieux et nos livres sacrés. Le chrétien reconnaît dans Joad un ancêtre de ses pontifes et Polyeucte incarne un héroïsme propre à la racine latine. Même mal représentées ces tragédies passionnent une partie des spectateurs qui restent froids à *Britannicus* ou à *Cinna*. Nos deux tragiques n'égalent ni Eschyle ni Sophocle : leur infériorité vient du public de leur temps, le pire qui soit, le public de caste.

Idéalement, ce qui borne notre horizon spirituel et accapare notre sensibilité doit être rejeté : le patriotisme ardent contredit à la communion humaine et nous entretient dans une partialité facilement injuste, cruelle souvent.

Pratiquement, plus l'objet de notre amour est prochain et précis, mieux

il profite de notre feu. Selon qu'on envisage l'idéologie ou l'expérience, on tient pour l'un ou l'autre avis, et honnêtement. Dans le silence du cabinet, parmi les livres évocateurs du passé, l'intellectuel ébloui par des aspects panoramiques envisage le sentiment de la race comme un aveuglement générateur de crimes. Au contraire, l'homme d'état, aux prises avec les péripéties de la vie collective, considère le patriotisme comme un élément dynamique essentiel à la conservation et à la prospérité d'une race. Le penseur et le politique ont également raison : à certaines heures, le patriote deviendra l'ennemi de la justice : mais le citoyen universel trahit la cité. Nul ne résoudra cette antinomie entre l'idée abstraite et l'intérêt d'une race : l'écrivain de théâtre obéit malgré lui au sentiment ethnique. Shakespeare, qui a pourtant deviné la supériorité morale des Troyens sur les Grecs, maltraite Jeanne d'Arc, en véritable anglais et Wagner aimera vraiment,

dans le brutal Siegfried, le bel adolescent allemand, idéal de son pays plutôt que de sa pensée.

« Si on faisait le compte de ce qu'a coûté aux Athéniens chacune de leurs tragédies, on trouverait qu'ils ont dépensé davantage pour jouer les *Œdipes* et les infortunes *de Médée* ou *d'Electre* que pour obtenir par la guerre, la liberté et l'empire ». Ainsi parle le bon Plutarque et après lui des professeurs ont poussé des cris en relatant qu'une loi consacra aux dépenses du théâtre l'argent destiné à l'entretien de la flotte ! Même on décréta la peine de mort contre celui qui proposerait d'appliquer à la paye des soldats les sommes destinées aux représentations. Les historiens ne manquent pas d'attribuer à un souci de popularité ces distributions instituées par Périclès qui permettaient au peuple de payer sa place au théâtre ! Cette frivolité, scandaleuse en apparence, enveloppe un calcul savant et pratique : pour le découvrir, il suffit de lire les tra-

gédies ingénûment. L'art pour l'art, formule décadente, fût inconnue aux grandes époques. Nous voulons aujourd'hui que le moyen soit le but, parce que la volonté morale est morte ; obstinément, nous attribuons aux Grecs notre mentalité appauvrie. Le théâtre actuel, en effet, ne se propose que de distraire la classe aisée ; le théâtre de Dyonisos formait des citoyens et des héros ! Il y a dans le *Mémorial de Saint-Etienne* des remarques sur Corneille plus politiques que littéraires ou le vieil empereur devine avec son instinct de meneur d'hommes, ce que vaut la tragédie pour tremper les caractères et entraîner un peuple par des prestiges de gloire. Sous Périclès, le recensement qui fit retomber 5.000 citoyens dans la classe des métèques ne donna à la cité que 15.090 hommes nés de pères et de mères athéniens. Ce chiffre, plus éloquent qu'un discours, explique comment tout dépendait de l'enthousiasme et que le premier soin s'appliquait à échauffer et

à entretenir les courages. Lorsque, dans Aristophane, Eschyle et Euripide se disputent, l'auteur du *Prométhée* s'écrie : « Quels hommes il a reçus de moi, des hommes de quatre coudées ; ils ne respiraient que pour la lance et le javelot ; nul spectateur ne sortait des *Sept devant Thèbes* sans avoir au cœur la fureur de Arès ; par ma tragédie des *Perses*, j'ai inspiré à mes compatriotes l'ambition de vaincre toujours leurs ennemis ». C'était un soldat de Salamine, celui qui chantait : « Allez, fils de la Grèce, délivrez votre mère, délivrez votre femme et vos fils, délivrez le temple des dieux, délivrez le tombeau des ancêtres. Voilà, voilà le prix de la victoire ! ».

Marathon, les Thermopyles, l'Artémision, Salamine, Platées, Mycale, ne sont pas seulement des trophées grecs, c'est l'Occident sauvé des Asiatiques. Sans ces héros qu'Eschyle entendait former, la race latine « dont nous sommes le soir et peut-être la nuit », aurait-elle évolué

avec une même splendeur ? Le dernier des répétiteurs se complaît à blâmer cette étrange indépendance qui opposa sans cesse Sparte, Athènes et Thèbes entre elles jusqu'à l'épuisement de leurs forces. Sait-on bien si cette impuissance de la Grèce à se former en grand état n'était pas la condition de son énergie créatrice ? On mesure les hommes d'après leurs œuvres, non d'après leurs jours. L'imagination ne conçoit pas ce que l'Ionie aurait produit de plus, même en doublant la durée de son existence politique. Eschyle naquit en 525 et Sophocle mourut en 406. L'art tragique dura à peine un siècle mais atteignit une telle perfection que l'admiration ne se lassera jamais.

Entre les 15,000 citoyens d'Athènes et les 1,000 cités tributaires ou colonies, il n'y avait pas de lien religieux virtuel. Les jeux et les fêtes furent institués pour établir un contact moral parmi des individus si divers : ensuite il fallut éblouir les

alliés pour leur faire admettre que leur argent servît à entretenir la splendeur attique. De ces besoins positifs sortit une floraison de beauté. L'amour de l'Hellène pour la cité s'épanouit au théâtre.

Ce qu'on nomme le patriotisme de clocher sera toujours le plus vif ; il incarne l'égoïsme et se forme d'habitudes physiques et d'instinctivités. Dans une ville entourée de remparts, il s'établit une intimité, entre l'habitant et les pavés eux-mêmes : son berceau, le lieu de ses études et celui de ses amours, son tombeau même se groupent autour de lui en un rayon si étroit qu'il fait lui-même corps avec le sol et lui emprunte, comme un Antée, toutes ses raisons de vivre. Cette solidarité de l'homme et de sa ville devait affecter une vivacité spéciale à Athènes.

A la dernière scène de *l'Orestie* Minerve désarme les Euménides et dit : « C'est moi qui rendrai les triomphes d'Athènes éternellement illustres, dans la mémoire des hom-

mes » et le chœur s'écrie : « Adieu, peuple d'Athènes, Jupiter habite cette cité ; vous êtes aimés de sa fille, la Vierge ; ceux que Pallas couvre de ses ailes, son père les respecte toujours ». Quelle affirmation pour les 30,000 spectateurs ! Le Dieu suprême et sa fille sont-ils pas les premiers citoyens de la ville incomparable ? Ils l'habitent tout puissants et bénins, Olympiens par la protection, Athéniens véritables par prédilection.

Je ne dirai point que les Attiques ont été les plus grands hommes parce qu'ils se sont crus tels : mais l'art ne cessa jamais d'exalter leur orgueil. Il y a là une leçon pour nous qui faisons trop bon marché de nos traditions et laissons nos théâtres tourner aux caravansérails. L'internationalisme politique se justifie peut-être par des mirages de pacificité ; rien n'excuse le cosmopolitisme d'art que l'invasion glorieuse du chef-d'œuvre. Wagner est Dionysos lui-même ;

toute âme vibrante se joint à son cortège, mais les autres étrangers qui, n'ont pour mérite que de représenter des différences de tempérament ne nous apportent rien et corrompent notre goût, inestimable don patrimonial qu'il faudrait sauver à tout prix.

Thésée, qui se montre généreux pour OEdipe, ne nous représente qu'un caractère noble. Pour l'Ionien c'était l'ancêtre divin, destructeur des brigands, vainqueur du minotaure, le premier roi d'Athènes. Lorsque le vieil aveugle se flatte de payer d'un grand bienfait le léger service qu'il demande au fils d'Egée, il étonne le passant comme il étonnera le chœur jusqu'au moment où il révèle qu'une guerre éclatera entre les Athéniens et les Thébains. « Alors, dans le sein de la terre où elles dormiront, mes cendres boiront les ondes brûlantes du sang thébain, si Jupiter est toujours Jupiter, si son fils Apollon ne ment point. »

Nous sommes forcément insensi-

bles à cette circonstance si émouvante pour les contemporains. Le chœur qui célèbre la blanche Colone remuait leurs fibres en transposant dans la poésie un site familier et des traditions d'enfance. L'aspiration si générale vers un art qui exprime notre temps, doit faire comprendre combien la tragédie fut vivante, miroir d'enchantement où l'âme grecque se comtemplait ressemblante et héroïsée. Sermons de notre clergé, harangues de nos politiciens, conférences de nos professeurs que sont-ils auprès du chœur tragique exhalant en rythmes prestigieux le sentiment populaire de cette démocratie bizarre où il y avait des pauvres mais point d'ignares.

Il n'y a pas de nouveauté à souligner le patriotisme de la tragédie : mais a-t-on dit qu'il constituait un des éléments du genre et qu'en le rejetant, on a violé la règle même ? Ici apparaît la redoutable question de l'humanisme. Nos génies ont été grecs et romains et non français.

Victor Hugo a transporté sur sa lyre sonore le gros drame du boulevard. Celui-là, cependant, avait reçu des dieux la faculté prodigieuse de l'image multiple, colorée, parfois éblouissante. Que lui manqua-t-il pour évoquer Jeanne d'Arc, notre Pallas ?

Cet immense horizon que l'archéologie étend chaque jour devant l'esprit moderne empêche de voir, de sentir et d'incarner le présent. Notre admiration dispersée aux rives du Gange, du Nil, de l'Eurotas ou de l'Arno, notre curiosité sans cesse à la poursuite des vestiges ; nos aspirations, enfin, qui faute de se satisfaire, cherchent des pavillons de rêve parmi les ruines, tout s'oppose à ce que nous aimions notre époque et notre lieu.

Or, l'art dyonisiaque est un chant d'amour en l'honneur d'Athènes ; les poètes tragiques se firent les hiérophantes de cette passion civique. Comme les gentilshommes qui se faisaient tuer pour le roi, parce qu'ils

étaient gentilshommes, beaucoup d'entre nous donneraient leur vie à la patrie par devoir mais sans amour, sans cette passion ardente qui enflammait l'Hellène.

On a porté les plus bizarres jugements sur la tragédie, celui d'Aristote surprend entre tous ; il déclare Euripide le plus tragique des poètes. Le Stagirite ignorait donc le véritable sens de cet art ou bien son goût personnel s'égarait ? Quintilien préfère l'auteur d'*Alceste* à celui d'*Œdipe* et il faut attendre Schlegel pour entendre une juste appréciation qui s'accorde avec celle d'Aristophane. Le grand comique abomine trois choses qu'il donne comme symptômes de dégénérescence : la philosophie de Socrate, la tragédie d'Euripide et la nouvelle musique. Elles étaient, en effet, la négation du mysticisme, du patriotisme et de l'art hiératique.

Socrate est mort, décorativement, habilement et la coupe, qu'il a jetée à la postérité après avoir bu la ci-

guë, a passé de main en main : quelques-uns y ont vu le Graal philosophique. Pendant trente ans, le fils de l'accoucheuse conspira à la fois contre la démocratie et contre la religion nationale ; oligarche et positiviste il a donné son nom à la méthode ironique la plus agaçante qui soit : elle humilie l'adversaire, et ce n'est pas une bonne prémisse de conviction mais plutôt une escrime toute sophistique. Nietszche le visionnaire a montré Socrate derrière Euripide comme Méphistophelès se tient derrière le docteur Faust ; et vraiment les aphorismes moraux du poète substituèrent un déterminisme philosophique à l'immanence de la Divinité. L'art s'accommode du merveilleux le plus invraisemblable et supporte mal la morale pratique. Eternellement, la vraie toile de fond s'appelle mystère. tandis que le raisonneur appartient à la comédie. Malheur au poète qui substitue la philosophie à la religion, les muses se détourneront de lui, surtout la

muse tragique. En se souvenant de cette formule « le peuple d'Athènes a gagné la bataille de Marathon » ; on comprendra à quel point l'individualisme contrariait l'idéal athénien. Le nom de Miltiades ne se lisait pas sur le tableau du Pœcile représentant sa victoire et Phidias fut accusé de sacrilège pour avoir mis ses traits et ceux de Périclès sur le bouclier de Minerve. L'ostracisme ce singulier mode d'exil, qui chassait d'Athènes quiconque, sans jugement, sans grief, sur la demande du tiers des citoyens, nous révèle la ferme volonté d'une gloire où le héros ennoblit ses concitoyens sans s'élever au-dessus d'eux, véritable communisme moral,ayant pour visée secrète de persuader à tous un orgueil immense du nom athénien. Un esprit attentif, qui ne se laisserait pas distraire par l'extériorité, découvrirait dans la compagnie de Jésus quelque chose des sentiments de la République grecque ; car le dessein d'Ignace de Loyola fut aussi de

former une élite impersonnelle où chaque individu s'abdique au profit de l'ordre.

On reconnaît l'esprit aryen et le système de la caste dans cette tentative de 15,000 citoyens servis par 200.000 esclaves. L'énonciation du fait répugne à nos idées chrétiennes mais envisageons le résultat. Par le développement simultané de toutes les facultés de l'homme civilisé, l'Athénien réalisa le type accompli de l'espèce et produisit les modèles futurs des lettres et des arts, tandis que Sparte, exclusivement militaire mourut entièrement le jour où sa main cessa de frapper. Après la bataille de Corinthe, la Grèce, devenue la province d'Achaïe, conquit spirituellement l'empire romain autant, du moins, que le rayonnement athénien pouvait pénétrer la basse et brutale nature du Tibre ; elle avait déjà conquis l'Orient sous les traits du Macédonien. Il fallut la floraison chrétienne pour renverser cette hégémonie ; elle reparut cependant

plus éclatante que jamais au xve siècle. La Renaissance fut un nouvel avatar d'Athènes et, de nos jours, l'hellénisme constitue encore la doctrine esthétique. Sauf en architecture et en musique, nous continuons notre rôle de métèques artistiques ; nos musées ne sont, dans leurs meilleures parties, que des colonies grecques : et la culture ne cessera probablement jamais de se tourner, consciente ou superstitieuse, vers la petite cité attique où sont nées les méthodes et les formes les plus générales. Ces considérations prennent leur importance de ce fait que l'Athénien, au lieu de songer comme nous à l'universalité et d'être humaniste, fit son effort dans un sens local, soucieux seulement d'incarner sa race et son pays : le génie grec est le fruit de cette concentration spirituelle dans un rayon très restreint.

Y a-t-il là une suprême leçon, récapitulatrice des autres ? Les meilleurs, aujourd'hui, n'aiment pas leur

temps ; le passé les obsède et aussi le lointain. Cependant, lorsqu'on assiste à *Parsifal*, il se produit un phénomène étrange : ce n'est plus l'émotivité seule qui s'ébranle en nous ; quelque chose d'innomé s'éveille, une fibre longtemps endormie vibre longuement ; et des pensées généreuses se pressent dans notre esprit. Le sens de la race se manifeste à la vue de ces chevaliers teutoniques ou templiers, ancêtres authentiques de nos prouesses et de nos poésies. Nos prières d'enfant, les enseignements religieux, les traditions du foyer, les contes de nos premières lectures et aussi nos rêves d'adolescents reviennent, comme des spectres, nous demander compte de l'idéalité qu'ils nous avaient insufflée ? La chevalerie n'est-elle pas la sainteté agissante et la première idée de perfection laïque d'où sortit notre geste incomparable, la Croisade, plus digne d'un Homère que l'Iliade et qui n'a eu pour chantre que le Tasse ! Parsifal est appelé à

un rayonnement incomparable parmi les races latines : cette œuvre, à défaut d'accents nationaux, incarne l'âme religieuse qui éleva nos cathédrales et aussi les traits initiaux de notre histoire : notre roi Louis IX et Parsifal se ressemblent au fond du cœur, purs et vaillants tous deux. Un autre preux a les traits du fils de Gamuret, Godefroy de Bouillon. Il suffit d'avoir indiqué l'œuvre moderne la plus semblable à la tragédie grecque pour montrer combien notre théâtre diffère de celui de Dyonisos et ne pas « confondre le drame historique, tel que la série des Henri » dans Shakespeare, avec l'évocation mythique d'un Hercule, ou d'un Agamemnon.

Présents, comme dans les *Euménides* et dans *Ajax* ; immanents comme dans l'*Œdipéide*, les dieux sont les véritables protagonistes de la tragédie. Zeus remplit la *Prométhéide*, Hercule le *Philoctète* qu'il dénoue par son apparition ; et même dans *Electre* et *Antigone*, on les pres-

sent, invisibles témoins, ces Olympiens, si étroitement mêlés aux catastrophes humaines ; à tout moment ils surviendraient sans étonner le spectateur. Pourquoi chercher un plus dominant caractère de la tragédie que celui-là : le prodigieux voisinage du mortel et de l'immortel, qui permet à la fois d'étaler la torture du Titan, la plaie du fils de Péan, le cadavre du roi d'Argos, et aussi de faire descendre de l'Olympe Minerve protectrice d'Ulysse, Apollon purificateur d'Oreste. Ces dieux, malgré l'universalité qu'on leur attribue, sont surtout les dieux d'Athènes ; un pacte les lie avec la cité attique comme celui de Jehovah avec Israël. Le ciel même est athénien par amitié ! Certes, il ne faut pas l'entendement d'un Anaxagore ou d'un Socrate pour mépriser cette fiction ; mais ces philosophes, éblouis par leur propre personnalité, ont-ils estimé la virtualité d'une telle croyance et son efficacité pour tirer de l'âme hellénique les

plus beaux efforts ? Il y a dans la religion une force active et fécondante, un dynamisme puissant : on le voit aux actes comme aux œuvres. Il y a dans le sentiment patriotique une source incomparable d'inspiration : en diminuant ce sentiment a-t-on bien agi, et l'esthétique peut-elle attendre quelque œuvre de ce cosmopolitisme fait de curiosité et de critique stérile qui envahit notre mentalité ?

Ce serait attribuer trop d'importance à l'évolution de sa propre pensée que de remémorer ses états d'esprit antérieurs ; mais j'ai été frappé, en étudiant les tragiques, de trouver deux Mepomène : la Muse et Athènes.

Nous n'avons jamais entendu la louange de Paris que sur les lèvres carminées ou avinées de l'opérette, et cette louange ne célébrait que des plaisirs corinthiens.

La cité fut le grand foyer, la large famille adorée par le Grec comme la divinité véritable : il lui dédia sa vie

il lui dédia son art, et son amour lui inspira de tels accents qu'aujourd'hui encore tout esprit cultivé, qu'il soit du nord ou du midi, qu'il blasphème ou qu'il prie, et sans égard à la patrie de son cœur, salue Athènes comme la patrie de son esprit.

IV

LA DÉMOCRATIE ET LE THÉATRE

Aux représentations du *Juif-Errant*, dans un théâtre de quartier, il n'est pas rare qu'un spectateur du poulailler, à la fois ingénu et voyou, manifeste par des invectives son indignation contre Rodin.

Ce dilletante sans chemise, mais non sans cœur, suit passionnément les péripéties ; d'un cri, il avertit le personnage sympathique que le traître l'attend au passage ; où il salue d'un hurlement joyeux le coup d'épée qui fait justice. N'en déplaise aux dignes abonnés de la Comédie-Française, ce gueux passionné, fort mauvais garçon sur le trottoir, repré-

sente, aux troisièmes galeries, un Hellène de la belle époque, et sous sa casquette inquiétante, on doit reconnaître le dernier avatar de l'antique coryphée.

Ailleurs qu'en ces chambrées populaires, le public parisien écoute comme un jury et regarde en critique. A peu près indifférent à l'œuvre, il n'applaudit que l'interprétation. On ne va pas à *Œdipe-Roi*, mais à Mounet-Sully ; ni à *Médée*, mais à Mme S.-Weber. Le comédien, dès lors, ne cherche que lui-même, à travers les rôles devenus des prétextes pour son individualisme. De telles mœurs rendent incompréhensible l'économie du spectable grec, à la fois national, religieux et surtout populaire. On doit rejeter la conception d'un théâtre pour les raffinés. Quel que soit le génie du poète, le drame s'adresse à toutes les castes d'une civilisation ou bien il faut le dénommer autrement. Lorsque nous assistons à *Antigone*, nous ne savons ni la langue, ni la religion, ni les

légendes, ni les mœurs que cette œuvre exprime ; et les plus savants hésitent dans leur compréhension d'archéologues qui dépend d'un texte, d'un bas relief bien ou mal commenté. En supposant une pleine connaissance de l'hellénisme, il nous manquerait encore la croyance. Essayez seulement d'intéresser l'enfant d'éducation laïque aux histoires évangéliques et vous verrez, en effet, qu'il y a un abîme entre le Parisien du xxe siècle et le contemporain de Sophocle, et un autre aussi profond s'ouvre entre nous et Racine. Oreste, Achille, Thésée nous sont aussi étrangers en vers français, qu'en traduction, et imposent le même effort d'érudition pour être compris. Au contraire, un mystère du moyen-âge réalisait des figures familières au public d'alors, et les prières dites par les acteurs avaient leurs répons dans le cœur de l'assistance : entre la scène et la salle une communion profonde régnait.

Quoique la tragédie soit sortie du

chœur, il faut différencier l'hymme, même dialogué, purement évocatif et le drame réalisateur d'une suite d'actions. Il ne reste aucun chœur primitif et ceux d'Eschyle, les plus anciens, s'éloignent déjà du dithyrambe initial. On a vu dans le chœur « une représentation constitutionnelle du peuple » Schlegel l'appelle « le spectateur idéal » et Schiller y voit « un rempart vivant pour séparer la tragédie du monde extérieur. »

Il représente l'humanité générale ; lyrique ou sentencieux, il manifeste la conscience moyenne, exactement l'honnête homme de notre grand siècle ; bon sans héroisme, détestant le crime, pitoyable devant les infortunes et surtout raisonnable, il ressemble à ces figures à peine pittoresques qu'on place auprès d'un monument pour aider à apercevoir sa proportion. Il ne dit, ne fait rien, qui ne soit d'une sensibilité usuelle et d'un bon sens courant ; ici instinctif et là expérient, il forme écho

à la voix du protagoniste ; mais au lieu d'amplifier, il réduit le son ; temporisateur d'une prudence un peu craintive, protestant à tout propos de sa faiblesse et aussi de sa piété envers les dieux recteurs. Il entonne l'impression qui convient (si cette expression est permise) et l'accompagne jusqu'à ce qu'elle s'épuise chez l'assistant : en même temps, il tire de la scène finissante un enseignement, il fait l'application morale de la catastrophe à l'âme collective. Lorsque Œdipe s'élance vers le palais en criant : « O clarté, je t'ai vue pour la dernière fois, » le chœur déplore le néant de la vie mortelle, l'instabilité des plus hautes fortunes. Ainsi, il persuade chaque spectateur de modérer ses désirs et ne céder ni à l'ambition, ni à la vaine gloire et enfin de se résigner à son propre sort, sans envier celui terrible des héros.

Dans n'importe quelle tragédie, le chœur parle en *vox populi*, et le style admirable diffère seul des sentiments

de dévotion et de sagesse moyenne d'un honnête artisan ou d'un petit bourgeois.

Philoctète se résigne « car une divinité irrésistible a réglé ces événements ». A la fin de l'*Ajax*, on trouve le même trait : « Nul ne sait, avant l'événement, ce que lui ménage l'avenir. » Les Trachiniennes finissent sur une constatation semblable : « Ces morts éclatantes, ces immenses douleurs sont l'œuvre de Zeus. » On entend aussi ce conseil perpétuel dans *Antigone* : « La sagesse est la première condition du bonheur. Il ne faut pas être impie, de peur des châtiments. » Le poète ne se lasse pas d'avertir son public et de le prémunir contre le vertige des grandeurs. Si on introduisait un chœur dans *Tristan et Yseult*, il dirait : « Voyez comme l'amour est frère de la douleur et comme la volupté ressemble à la torture. Ne rêvez point de ces grandes passions qui consument l'être entier ; aimez doucement sans vouloir pénétrer les redoutables

mystères de l'Éros. Les Charites souriantes vous offrent les fruits naturels de la chair ; ils suffisent à apaiser votre soif. Malheur au mortel qui veut aimer comme un dieu ; sa couche ambitieuse deviendra une couche funèbre ». Le chœur des Océanides, après le départ d'Io, s'écrie : « L'amour n'est heureux qu'entre égaux : il faut redouter le désir des Dieux. Que leur fatal regard ne s'arrête jamais sur moi. Nulle défense contre eux et dans la complaisance nulle sécurité. Moires, ô rectrices, ne me voyez jamais mettre la jambe au lit de Zeus, pour dormir avec lui ! »

Le chœur dansait et chantait, nous disent les érudits, sans prendre garde que ces deux verbes s'appliquent mal à l'Opéra de Paris et au théâtre de Dyonisos, en même temps. Dans Platon la chorée désigne l'union du geste et de la voix ; la carole du XIIIe siècle dont parle Rutebœuf et dont les rondes enfantines nous conservent l'image singulièrement

exacte : « Nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés », constitue un chant cyclique ou dithyrambique. Mais la division de la danse en emmélie grave et solennelle convenant aux vieillards de l'*Agamemnon* et d'*Œdipe à colonne*, et la pyrrhique violente et désordonnée des Titans et des Euménides n'éclaircit pas ce problème du geste collectif. Sous prétexte que les choreutes ont été désignés par des termes militaires, on a élaboré des tableaux analogues aux figures de l'école du peloton. Formé sur trois lignes de quatre ou de cinq, le chœur, dit-on, s'avançait par rang ou par file ; cette entrée présentait un caractère pathétique analogue au drame.

Il traversait la scène et descendait par des degrés dans l'orchestre, précédé du flûtiste. Autour du thymelé ou autel des parfums, le dithyrambe se composait de trois mouvements caractérisés ; la strophe évoluait à droite, l'antistrophe à gauche, l'épode restait en place et peut-être au

milieu de l'orchestre.

La bibliothèque de Toulouse possède un Sophocle de 1603, annoté par Jean Racine, au point de vue de la mise en scène. On y lit ce curieux passage : « STROPHE. Lorsque les danseurs allaient de la droite à la gauche, ce qui exprimait le mouvement du ciel, qui se meut de l'Orient à l'Occident. — ANTISTROPHE. Lorsque les danseurs allaient de la gauche à la droite, ce qui marquait le mouvement des planètes, qui vont du couchant au levant. — EPODE. Les danseurs demeuraient immobiles, ce qui exprimait l'immobilité de la terre. »

Quiconque assista aux représentations d'Orange ou de Nîmes est convaincu que jamais on n'a dansé dans ces cadres immenses où le geste doit être lent, large, soutenu, sculptural. Le pied d'un choreute ne quitta jamais le plancher, pour un battu ou un jetté. Succession de tableaux vivants, suite expressive de mouvements à l'unis-

son, la ballerie antique relève du bas-relief Pour reconstituer cet art perdu, il faudrait un effort tel que celui des Meiningens. On se contente d'une figuration confuse et vulgaire qui meuble la scène, derrière les acteurs.

Quant au chant, il était à l'unisson ; un flûtiste l'accompagnait ou plutôt le rhytmait, assurant les voix et marquant la mesure. Athénée nous a gardé la protestation de Pratinos, contemporain d'Eschyle, contre l'aulétique qui s'efforçait à devenir un art particulier : « Quel trouble envahit l'orchestre bruyant de Bacchus. Muse, tu es la reine des chants ! Que la flûte ne se fasse entendre qu'après toi : la flûte n'est que la servante des festins... Eloigne donc, o Bacchus, cet homme qui veut présider le chœur ; brûle ce roseau plein de salive, cet instrument bavard, qui rend les sons les plus discordants... O roi couronné de lierre, dont les triomphes sont accompagnés de dithyrambes, prête l'oreille à mes

chants doriens. »

La musique des anciens restera un secret à peu près impénétrable ; d'un côté, le livre d'Euclide affirme une théorie admirable et presque complète ; de l'autre, la flûte droite et la corde pincée ne représentent rien d'instrumental. Nous ignorons la métrique d'un Pindare, à plus forte raison, le rythme choral. Les chants lyriques qui encadraient le dialogue affectaient le choix de la iambe ; on employait le trochaïque pour les passages les plus vifs : médiocres indications et qui n'éclairent pas la question.

Le rôle du chœur est double. Il prolonge le théâtre jusqu'à la scène, c'est-à-dire qu'il joue le rôle du spectateur et accorde des pleurs ou offre des conseils aux personnages : il prolonge la scène jusqu'au théâtre, c'est-à-dire qu'il joue le rôle d'un témoin et son témoignage augmente l'illusion. Le chœur, à la fois personnage et public, tamise littéralement l'impression dramatique au

point de vue moral, et la concentre en même temps comme une lentille pathétique.

« Je fais la lamentation sur toi, Prométhée, ô martyr; les larmes de mes faibles yeux ruissellent et coulent sur mes joues, supplice monstrueux! » disent d'abord les Océanides excitant ainsi la pitié en faveur du patient. Mais l'ode suivante exprimera l'effroi et le zèle si naturellement égoïste du salut personnel : « Que jamais mes désirs n'offensent la puissance du pantocrate Zeus! Bénie soit ma piété! Que ma dévotion s'empresse aux rites saints de l'hécatombe : que mes discours jamais n'offensent les mystères! »

La fable théâtrale, ainsi commentée, tourne au prosne. Une exhortation perpétuelle jaillit comme un répons d'office chrétien. Ce qui forme aujourd'hui notre goût, jadis formait les cœurs: ce caractère sacerdotal disparaîtra chez Euripide faiseur d'aphorismes, sophiste et rhéteur à la fois. Eschyle et Sophocle n'ont pas

dit autre chose que lui, mais ils l'ont dit autrement. Leurs strophes, à la vue d'une infortune, compatissent d'abord et puis en un retour égoïste, s'attendrissent sur eux-mêmes. Ce double mouvement si profondément humain n'emprunte rien à la pédanterie, c'est la strophe et l'antistrophe de la sensibilité. Il faut y voir, non le cours des astres, mais le mouvement typique de l'âme humaine.

Admire-t-on, comme il convient, ce rapprochement si instructif du héros luttant contre le Destin, et du brave homme, sage par crainte, prudent par faiblesse? En écartant les traits comiques, l'âme de Don Quichotte est parente de l'âme d'Achille; et quoique revêtu de cocasserie, Sancho Pança continue le bon sens pratique du chœur ancien. Ces deux aspects de l'humanité ressortent d'autant mieux qu'ils se présentent simultanément. Ainsi le généreux aveuglement des personnages épiques se détache en vigueur sur la médiocrité de l'homme ordinaire; et

cette médiocrité même sert d'échelle de proportion pour mesurer la frénésie admirable mais insensée de l'ambition et de la gloire. Cervantès nous fait rire du chevalier autant que de son serviteur; la tragédie nous dissuade des desseins aventureux, des avidités dissolvantes, mais elle nous apprend à vénérer un OEdipe, un Prométhée, une Antigone. La leçon morale ne se donne pas aux dépens de l'héroïsme. A chacun de choisir comme Hercule et comme Achille, la tranquillité d'une vie obscure ou les travaux de l'immortalité.

Les cimes attirent la foudre, les violentes passions engendrent d'affreuses douleurs; le désir, en ouvrant ses ailes, livre l'individu aux coups de la fatalité; les lauriers sont amers, de couleur sombre et d'une pousse tardive: mais ils sont les lauriers, et jamais l'Athénien ne sortit du théâtre de Bacchos dans cet état de resserrement cardiaque, avec ces résolutions d'égoïsme défensif qui sont les fermes propos du spectateur actuel.

Le poète tragique invite chacun à se bien connaître, à écouter sa vocation : il laisse son éclat à l'aventurier et au bonhomme Chrysale une sensibilité qui empêche son sens commun de paraître misérable. Ce personnage collectif incapable d'imiter les actions démesurées qu'il contemple, avoue à tout propos, son infériorité ; il est humble, et quand il conseille, il s'excuse presque sur son émotion. Car ce sont ses supérieurs éternels, ces hommes si étonnamment provocateurs de la souffrance, tueurs de monstres et contradicteurs des Dieux.

La proportion, cette loi de toute beauté, très visible dans les arts, échappe au lecteur dans la composition dramatique. Notre génération a trop applaudi de pièces où les caractères élaborés d'après une recette technique ne visaient que l'intensité. Entre la vie idéale de la scène et le monde réel qui a ses représentants dans l'orchestre, une relation d'idées et de formes se maintient constam-

ment. Au lieu que l'assistant quitte sa place et se replonge pendant l'entracte dans les habitudes, à chaque épisode ou acte, le *stasima* paraphrasait le drame, l'ajustant à l'intelligence moyenne.

Le coryphée aperçoit le premier le personnage qui survient et le nomme au public. « Mais voici Hémon, le dernier de tes enfants », dit-il à Créon « vient-il, affligé du sort d'Antigone, sa fiancée, se plaindre qu'on ait déçu son amour ». Lorsque Tirésias est sorti, après ses terribles menaces, le chœur dit à Créon: « O roi, le devin a laissé d'affreuses prédictions, et depuis que l'âge a blanchi mes cheveux, je ne sache pas qu'il ait jamais rendu à Thèbes un faux oracle ». L'expérience dicte les bons avis du coryphée, comme une vraie pitié l'émeut devant les infortunes.

Si, oubliant que le problème a été résolu, on cherchait à concilier le grand art et le moyen public, à rendre la sublimité assimilable aux es-

prits ordinaires, sans rien sacrifier ni d'esthétique ni de populaire, on serait stupéfait de la difficulté vaincue par les tragiques grecs. Aucun de leurs successeurs n'a saisi cet arc ulysséen de la tragédie démocratique, pour le tendre à nouveau; et toutefois, quels prétendants que Shakespeare, Racine et Gœthe lui-même! Une forme d'art dépend de l'époque et non d'un individu, si inspiré soit-il.

Sous Eschyle, le chœur se recrutait dans le public même. Exempt du service militaire, inviolable pendant la durée de ses fonctions, le choreute accomplissait un devoir religieux, une charge civile : il ne pouvait être étranger ni esclave. Les poètes jouaient eux-mémes : Sophocle parut sous les traits de Thomyris et de Nausicaa. On disait alors enseigner une pièce. Le mot ne dépasse pas l'objet, si on songe que l'auteur était en quelque sorte maître de ballet et musicien et qu'il composait les airs et les gesticulations. Par la suite,

l'acteur s'émancipa et devint un maître en son art. Démosthènes prit des leçons d'action oratoire de Satyrus et d'Andronicus. Avec Euripide, le réalisme monta sur la scène et le style en descendit. Callipide et Théodore se mirent à parler avec une recherche systématique du naturel au lieu de déclamer. Plutarque nous révèle qu'avant le mysogine, l'acteur élevait la voix, selon la dignité de son personnage ; le protagoniste affectait le verbe haut. Ce détail indique qu'au début, la tragédie, réglée comme une cérémonie, obéissait à un ensemble de conventions grandioses, propres à frapper l'imagination générale. D'autres l'ont déjà remarqué, les arts grecs décrurent graduellement en une lente et curieuse décadence ; mais la tragédie mourut d'un coup, comme si l'ordre de choses qu'elle manifestait avait soudain disparu. La merveilleuse création de Dyonisos passa comme un météore, nous laissant cependant un type de beauté esthétique tellement

approprié à notre nature que partout où la race Arya s'établit, un théâtre surgit.

N'est-ce pas la façon des civilisateurs d'employer un trait des mœurs régnantes à la mise en œuvre des réformes, et le théâtre n'est-il pas appelé à redevenir une institution civique ?

Le socialisme a déterminé un mouvement d'une portée incalculable. L'élite sortant de sa tour d'ivoire est allée parmi les ouvriers et y a trouvé un écho imprévu. De ce contact intellectuel datent deux transformations : le peuple familiarisé avec les hautes spéculations supplée par la bonne volonté à l'éducation qui lui manque ; et les penseurs préfèrent un public attentif et avide d'instruction aux suffrages superficiels de la bourgeoisie. Un jour, le besoin d'une communion se fera sentir et comme on ne communie pas sous les espèces de l'idée, il faudra créer un centre sentimental où les aspirations se fondront en enthousiasme. Alors, peut-

être, l'antique thymelé reconstruit groupera-t-il les âmes qui chantent aux chœurs vraiment cycliques de la *Neuvième Symphonie* débordante d'esprit dyonisiaque.

C'est une conséquence fatale du mouvement antireligieux que la morale reflue vers l'art et s'associe à lui. Plusieurs qui ne rentrent plus dans les temples fréquentent les musées; ils n'y cherchent pas les petites joies d'amateur mais les émotions sacrées. Ils questent l'idéal, plus mystiques que curieux, plus lyriques qu'érudits. Une pareille disposition portera des fruits imprévus. L'esthétique jusqu'ici ésotérique se démocratise et succède à la dévotion qui s'éteint: le scepticisme du théâtre contemporain ne correspond plus à l'âme collective. On arrive à considérer le chef-d'œuvre comme un aliment moral; dès lors, le réalisme élégant ou brutal se survit à peine; la nouvelle génération réclamera une espèce d'égalité devant le Beau, qui ruinera la scène bourgeoise.

D'ici vingt ans, il faudra un théâtre démocratique et, forcément, la tragédie s'imposera comme l'unique forme propice à l'union des thèmes grandioses et du public moyen. En outre, les conquêtes de Wagner sur le drame proprement dit, nécessiteront des spectacles mêlés de chant : nous ne pouvons plus nous passer de musique. L'accomodation logique entre la tragédie et l'opéra ne saurait s'opérer que par la rénovation du chœur apparaissant comme le parados avant les acteurs ou succédant à une scène d'exposition. L'entr'acte disparaîtra pour faire place au stasimon. et l'exode ou chœur final sera rétabli. A l'instar de Sophocle, une tragédie aura sept chœurs ou seulement trois, suivant son caractère : ce point sera débattu entre le poète et le musicien. Mais le chœur retrouvera son caractère d'antan, il jugera avec équité chaque action, excitant les nobles mouvements, modérant les violences, et, spectateur idéal, il marquera la mesure vertueuse de-

vant le tableau enfiévré des passions fortes, se mêlant aux personnages par des chants alternés comme dans *Electre* ou les *Choephores*.

Il y a une différence essentielle entre un chef-d'œuvre et un modèle, entre la chapelle Médicis et les *Parques*, entre la *Passion* selon saint Mathieu et *Tristan*. Les choses qu'il faut le plus admirer ne sont pas celles qu'il convient d'imiter. Beaucoup de chefs-d'œuvre ne sont pas grecs, mais tous les modèles le sont. Ce caractère de pédagogie transcendentale, nul ne le contestera aux ouvrages helléniques.

Les métopes du Parthénon, exemples incomparables de la beauté plastique, resteront toujours les éléments formateurs du dessin, même pour ceux qui croiraient qu'ils sont dépassés. Leur antiquité n'entre pas dans leur excellence qui est l'instructivité.

De même on peut, sans barbarie, préférer le développement métaphysique du « second Faust », le mysti-

cisme de « Polyeucte » et le fanatisme d'« Athalie » aux mythes dyonisiens, et se plaire à Shakespeare plus vivement qu'à Sophocle. Mais la leçon dramatique ne fut donnée qu'une fois : les conditions idéales de l'émotion théâtrale ne se trouvent réunies qu'au pied du thymelé. C'est là que la démocratie prendra un jour possession de l'art, sous les traits du chœur, les plus nobles qu'elle ait jamais revêtu.

FIN

TABLE

Le Mystère d'Eleusis. 5
La Religion et le Théâtre 28
La Cité et le Théâtre..... 51
La Démocratie et le Théâtre.... 72

---

80 L190

85-B19640

LIBRAIRIE E. SANSOT et Cie, ÉDITEURS
53, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS. — PARIS

Les Idées et les Formes

PAR

PÉLADAN

Série de dix monographies complètes format petit in-12 couronne à 1 fr. le volume.

La dernière leçon de Léonard de Vinci à son académie de Milan, précédée d'une étude sur le maître. . . . . 1 vol.
Origine et esthétique de la tragédie. 1 vol.
Le Secret des Troubadours : *De Parsifal à don Quichotte* . . . . . 1 vol.
Le Secret des corporations : *La clé de Rabelais.* . . . . . 1 vol.
Introduction à l'Esthétique . . 1 vol.
De la Sensation d'Art (à paraître). 1 vol.
La Doctrine de Dante (à paraître) . 1 vol.
Rapport au public sur les Beaux-Arts (à paraître). . . . . 1 vol.
De l'Androgyne (à paraître) . . 1 vol.
Le Secret de la Renaissance : *De l'Humanisme* (à paraître) . . . . . 1 vol.